

DE LOPE A CELANO: *LA SOFFERENZA CORONATA*,  
ADAPTACIÓN ITALIANA DE *LOS TRES DIAMANTES*  
(Y UN PARÉNTESIS ACERCA DEL *SCENARIO*  
DE CIRO MONARCA *IL CAVALIERE DAI TRE GIGLI D'ORO*)<sup>1</sup>

ELENA E. MARCELLO (Università degli Studi Roma Tre)

CITA RECOMENDADA: Elena E. Marcello, «De Lope a Celano: *La sofferenza coronata*, adaptación italiana de *Los tres diamantes* (y un paréntesis acerca del *scenario* de Ciro Monarca *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 54-77.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.203>>

Fecha de recepción: 7 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2016

#### RESUMEN

El artículo aborda el análisis de un *rifacimento* italiano de *Los tres diamantes* de Lope, compuesto en la segunda mitad del siglo XVII en el área napolitana. Su autor, Carlo Celano, era un conocido escritor de *opere regie*, es decir, de adaptaciones de enredos españoles. El estudio se centra en cómo la adecuación a ciertas unidades aristotélicas (lugar y tiempo) lleva a reducir los personajes y a simplificar el enredo, aunque esa operación se compensa con una ampliación del componente lúdico. Este último rasgo se detecta también en la anterior reelaboración conocida de la comedia de Lope, el *scenario* de la *Commedia dell'arte* de la primera mitad del siglo: *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Carlo Celano; Ciro Monarca; *Los tres diamantes*; *La sofferenza coronata*; *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*; recepción; traducciones y adaptaciones teatrales.

#### ABSTRACT

This paper explores an Italian adaptation of Lope de Vega's play *Los tres diamantes*, written in the second part of the seventeenth century. Its author, Carlo Celano, was a famous writer of *opere regie*, i.e., adaptations of Spanish comedies of situation. The analysis focuses on the way in which the adaptation of the Aristotelian units of space and time leads to a reduction of the characters and a simplification of the situation, although this is compensated by enriching its ludic component. This last trait can be also observed in a previous re-elaboration of Lope's comedy, the *scenario* of the *Commedia dell'arte* titled *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Carlo Celano; Ciro Monarca; *Los tres diamantes*; *La sofferenza coronata*; *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*; reception; translations and theatrical adaptations.

1. Este artículo se enmarca en el Proyecto *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* [www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni) (FFI2014-53872-P) subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Los estudios dedicados a la producción «regio-comica» de Carlo Celano (1625-1693), que él escribía amparado por el pseudónimo de Ettore Calcolona, están determinando su relación con el teatro español<sup>2</sup> y conformando el cuadro, aún perfectible, de su operación de traducción-reescritura literaria. Pese a la escasez de datos relativos a fechas y lugares de representación, Strazzullo [1995], Russo [1997] y Vaiopoulos [2003, 2007] trataron de determinar y clasificar su obra, identificando también algunos hipotextos dramáticos. Marchante [2003, 2007], Gallo [2006] y Marcello [2010, 2016, en prensa] prosiguieron la investigación comparativa, mostrando las constantes del proceso de reescritura de Celano y su relación con el nuevo contexto. Por otra parte, los historiadores del teatro italiano averiguaron cómo el canónigo napolitano combinaba el esqueleto hispánico de la acción con la tradición cómica italiana. Ireneo Sanesi [1911-1935:II, 203] destacó, hace casi un

2. En cuanto a los hipotextos utilizados, las “primeras” comedias remiten a Tirso de Molina (*El vergonzoso en palacio* = *L'ardito vergognoso*, 1663), Francisco de Rojas Zorrilla (*No hay ser padre siendo rey* = *Non è padre essendo re*, 1663, y *Obligados y ofendidos* = *Gli eccessi, ovvero gli effetti della cortesia*, 1665), Antonio de Solís (*Amparar al enemigo* = *Proteggere l'inimico*, 1664); siguen luego las comedias en colaboración (*A un tiempo rey y vasallo* = *La forza della fedeltà*, 1676, y otra, recientemente identificada —cfr. Marcello [en prensa]: *La cortesana en la sierra y fortuna de Don Manrique de Lara* = *L'infanta villana*, 1694). Aparte deben computarse: 1) *Con le borasche in porto, ovvero la Zingaretta*, derivada, según Vaiopoulos [2003:37-68], de la novela cervantina *La gitanilla*; 2) *La pietà trionfante, ovvero L'empietà domata*, impresa en 1676, pero representada en seminario durante el carnaval de 1673. El *Giornale di Napoli* de Innocenzo Fuidoro (Vincenzo D'Onofrio) señaló como fuente una novela moral del obispo de Belley, Jean-Pierre Camus (cfr. Russo 1997:194; Fuidoro 1934-1943:III, 92; recogimos la noticia en Marcello 2016:242 y aquí la rectificamos). En realidad el hipotexto procede de una historia narrada en la sección sobre Carlo Magno de la *La Cour sainte* (1651) del jesuita francés Nicolas Caussin, *L'impie dompté sous les fleurs de Lys, ou l'histoire de Clodoalde, Ischirion et Hildegarde* (pp. 118-164). La historia de Hildegarde migró de la narrativa escolar a la literatura dramática, transformándose en un hito del teatro jesuítico. La adaptó para los escenarios —aunque la portada señala «tradotta»— el padre Carlo Papini en 1647 con el título de *La pietà vittoriosa o L'empietà domata da Carlo Magno*; posteriormente, en 1686, se inspiró en ella Girolamo Gigli al escribir el libretto *La forza del sangue e della pietà* para el Collegio Tolomei de Siena. Entre estas pruebas debe colocarse la obra de Celano escrita también para el teatro de colegio y que todavía está a la espera de un análisis comparativo pormenorizado. Sin contar las obras derivadas de Lope, de las que hablaremos enseguida, quedan solamente cinco piezas «huérfanas» de sus hipotéticos modelos: tres comedias palatinas —*Dall'amore l'ardire* (1663), *Gl'inganni fedeli* (1699), *Chi tutto vuol tutto perde, ovvero L'Armante* (1717)— y dos hagiográfico-religiosas —*Chi trionfa morendo, ovvero San Casimiro* (1673) y *Il cielo in terra per la nascita del Redentore* (1698)—. Por un (vano) intento de exhaustividad, señalamos también un reciente trabajo de Magnani [2015] dedicado a *Negli sdegni gli amori* di Celano.

siglo, la repetitividad de sus comedias, confeccionadas según un idéntico molde dramático y con un *dramatis personae* similar, compuesto por figuras susceptibles de un doble desarrollo: el soberano (magnánimo y justo / tirano), los protagonistas nobles (leales / traidores; caídos en desgracia / conspiradores), etc. No consideró estas piezas unas obras de arte —el juicio es lapidario: «d'arte non è da parlare affatto»—, pero salvó de la quema el estilo de Celano por su distancia del barroquismo de Cicognini, aunque, según el crítico, resulte «monotono, sfiaccolato e ha lo squallore e la frigidità delle cose morte». Unas décadas después Viviani [1969:186] habló del «armamentario contenutistico» del modelo ibérico, de la «sfrenata pazzia delle “situazioni spettacolari”» de las comedias del canónigo napolitano, identificando en la lengua, en el traslado verbal de la acción dramática, la tentativa innovadora de Celano, quien imita la *Commedia dell'arte* en busca de una «musicalità», de un «linguaggio raddolcito e pallido». La cuestión relativa a la lengua y el estilo de Celano no es baladí. También sus contemporáneos hacían hincapié en ella. Valga, por un lado, la observación de Giuseppe Genovese, el editor de *Nelle cautele i danni*, quien destacaba el «stile familiare» del dramaturgo; y, por otro, el testimonio de Perrucci [2008:168-169], quien lo citaba al lado de otros contemporáneos para demostrar la habilidad de los modernos en el arte de «motteggiare». Un análisis pormenorizado de la lengua y el estilo del teatro regio de Celano proporcionaría datos esenciales para determinar la dimensión de esa innovación en el contexto contemporáneo de área napolitana. Falta, sin embargo, un estudio del conjunto de su producción que pueda llevar a conclusiones fundamentadas y reconstruir su parábola teatral.

Entre los dramaturgos auriseculares adaptados por Celano sobresale Lope de Vega, del que reelabora siete comedias:

- 1) *La hermosura aborrecida* = *Nelle cautele i danni* (1692, ed.);
- 2) *La fuerza lastimosa* = *Il vero consigliere del suo proprio male* (de 1692, como ha demostrado Simone Trecca 2016);
- 3) *La carbonera* = *Negli sdegni gli amori, ovvero La carboniera* (1694, ed. póstuma);
- 4) *La quinta de Florencia* = *I disonori che onorano* (1695, ed. póstuma);
- 5) *El mayorazgo dudoso* = *Come dispone il cielo, ovvero La forza del sangue* (1696, ed. póstuma);

- 6) *El gallardo catalán* = *Sopra l'ingannator cade l'inganno* (1696, ed. póstuma);  
 7) *Los tres diamantes* = *La sofferenza coronata*, objeto de este artículo.

Lo que parece una manifiesta predilección por Lope debe, sin embargo, cuestionarse al considerar que cinco piezas se editan en la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1609), mientras dos (*La hermosura aborrecida* y *La carbonera*) en otras ediciones colectivas.<sup>3</sup> Si el antígrafo utilizado por Celano fuese la colección de comedias del Fénix, hipótesis que necesita pruebas fehacientes y evidencias intertextuales, la selección dramática llevada a cabo por el dramaturgo italiano debería reducirse a los subgéneros teatrales allí reunidos con una clara propensión por las comedias palatinas. Eso parece deducirse de la exclusión, si de exclusión se puede hablar, de los tres dramas históricos —*Los comendadores de Córdoba*, *El primero Benavides* y *El padrino desposado*—, de las comedias urbanas —*La bella malmaridada* y *Las ferias de Madrid*—, y, además, de dos piezas palatinas: *La ocasión perdida* y *La resistencia honrada y condesa Matilde*. Asimismo, la época “lopiana” de Celano quedaría circunscrita, pese a los límites documentales, a la penúltima década del siglo y sería, en realidad, consecuencia de una contingencia determinada. La pista editorial, amén de catapultarnos en el *maremagnum* de sueltas y colecciones legítimas y piratas, no ha proporcionado más indicios. El cotejo argumental de los restantes títulos de Celano con las comedias contenidas en las *Partes* de Lope citadas, en las colecciones de *Diferentes autores* y *Nuevas escogidas* donde figuran las demás fuentes, no ha revelado más filiaciones. De momento.

La afición de Celano por el subgénero palatino confirma cuanto ha sido señalado por Antonucci [2014, 2016] al descomponer el mapa de la recepción teatral española en Italia según las plazas y sus preferencias: en Roma interesa la comedia urbana; la Improvisa se centra en los temas caballerescos y romanceriles; mientras que «en Florencia y Nápoles el interés dominante se orienta hacia las comedias y dramas palatinos, con preferencias por las intrigas complicadas y los conflictos generados por algún tipo de poder».<sup>4</sup> Estas observaciones relativas a la recepción de

3. La primera se imprime en *El Fénix de España Lope de Vega Carpio...: Séptima parte de sus comedias...* (viuda de Alonso Martín, Madrid, 1617), mientras que la segunda, en la *Parte veinte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido...* (Pedro Verges, Zaragoza, 1630) y también en la *Ventidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* (viuda de Juan González, Madrid, 1635).

4. Antonucci [2014:89].

Lope pueden en el caso de Carlo Celano extenderse también a las comedias no lo-pescas y, a la vez, matizarse: el interés por el abuso de poder resulta menos marcado, no solo por la escasa presencia de figuras del poder negativas, sino porque, cuando hay un tirano o un monarca arbitrario, su función se deriva hacia el enredo amoroso constituyendo el obstáculo para el desenlace feliz; el conflicto político está al servicio de la complicación amorosa y suele quedarse como telón de fondo de la acción, alejándose incluso espacio-temporalmente. La correlación con el teatro oficial de la Nápoles virreinal, del cual Celano era uno de sus mayores representantes, resulta demasiado obvia y no creo explique en su totalidad la actitud del dramaturgo en relación a los temas históricos y políticos.

Puesto que *La sofferenza coronata* nos llega a través de impresiones póstumas —1700 (Moneta, Roma), 1706 (Prodotto-Troise, Venecia) y 1719 (Muzio, Nápoles)—,<sup>5</sup> y se desconoce la fecha de la primera representación, el único *terminus ante quem* es el año de la muerte de Celano, es decir, 1693.<sup>6</sup> Tampoco se tienen datos sobre el receptor puntual de este espectáculo, aunque, considerando que el canónico solía escribir para el público de seminarios, conventos y espacios privados aristocráticos, probablemente iba dirigido a esa misma tipología.

Su fuente, *Los tres diamantes* —reanudamos aquí el análisis emprendido en Marcello [2016]—, es una comedia del primer Lope, escrita antes de 1602. Dramatiza un difundido relato caballeresco (la *Historia de la linda Magalona e del caballero Pierres de Provenza*) y cuenta con un número notable de personajes —veintitrés, sin contar algunas comparsas—. La acción tiene lugar entre Nápoles (I jornada), Provenza y Persia (II y III jornadas), la isla Saona y Provenza (III jornada), y el tiempo dra-

5. Vaiopoulos [2003:116-117] registra un solo ejemplar para las primeras dos ediciones (respectivamente, en la Biblioteca Forteguerriana de Pistoia, M.dr.549, y en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, L-1-13(2); más difundida es la edición de Muzio, que hemos utilizado para las citas.

6. Aunque el detalle no ayude a fijar la cronología, cabe señalar que la comedia figura también en la lista de «Opere, comedie ed intermezi stampati per Carlo Troise ed altre che si vendono nella sua libreria in Napoli incontro la Pietà de' Torchini nel largo di Castello» que se encuentra al final de la edición de Andrea Perrucci, *La fragilità costante nel martirio dei santi Vito, Modesto e Crescenza* de 1695 (Troise, Nápoles). La enumeración de los títulos se realiza por autor, de modo que se detallan obras de Badiale, Tauro, Perrucci, Calcolone (Celano), Piperno, Castaldi, Pisani, Milo, Pasca, Sorrentino, Sgambati, Pagano, Tica, Veraldi, Palanga. De nuestro autor se listan dieciséis piezas: *Non è padre essendo re*, *Dall'amore l'ardire*, *La zingaretta di Madrid*, *Il consigliere del suo proprio male*, *La forza del sangue*, *La sofferenza coronata*, *La pietà trionfante*, *S. Casimiro*, *La forza della fedeltà*, *L'ardito vergognoso*, *Negli sdegni gli amori*, *L'infanta villana*, *Nelle cautele i danni*, *Gli disonori che onorano*, *Sopra l'ingannator cade l'inganno*.



mático es muy dilatado, pues transcurren dos años entre la primera y la segunda jornada, y un mes, entre esta y la última. El enredo se arma a través de huidas, encuentros fortuitos, cautiverios entre los moros, identidades postizas, promesas inquebrantables y falsas acusaciones. La pareja principal está compuesta por Lucinda, hija del rey de Nápoles, y Lisardo, hijo del duque de Provenza, quien esconde su identidad detrás del apodo de «El caballero de los lirios de oro». Para tratar de llevar a buen fin su relación amorosa, los jóvenes huyen de la corte pero una serie de imprevistos los separarán. Amigo fiel del galán es el príncipe Enrique de Inglaterra, promotor de las confusiones a raíz de un anillo recibido de Lisardo, por el cual acabará en prisión con la imputación de asesinato. Logrará escaparse con la ayuda de la hija del duque de Provenza, Matilde, a la cual ofrece la mano de esposo en el plazo de un mes.

La comedia de Lope aprovecha los elementos exóticos y novelescos para escenificar tanto los avatares de Lisardo, quien durante su cautiverio en Persia adopta el nombre de su amada (Lucindo), como la peregrinación de esta última, quien esconde su identidad bajo el nombre de Lisarda; y los sucesos de Enrique de Inglaterra, que cruzan la historia principal con ciertas simetrías: como Lucinda, será falsamente acusado; como Lisardo, caerá en manos de los moros. El paralelismo de las peripecias y la concatenación de sucesos se destaca en Lope por medios de varios recursos (el intercambio de nombres, el juramento que impide desenmascararse, las promesas de fidelidad, el cautiverio, los disfraces: de peregrina, de moro, de caballero; el anillo, etc.), e incluso motivos folclórico-novelescos que promueven o resuelven la acción (el águila que hurta el anillo, y el enorme pez que lo restituye). Como veremos, el planteamiento de Lope, ensamblado para dar cuerpo al tema de la constancia en el amor y en la amistad, se simplifica en la reescritura de Celano.

El dramaturgo italiano selecciona un número reducido de motivos novelescos y caballerescos y, siguiendo unos criterios ya observados por Marchante [2006:*passim*] en otras adaptaciones lopescas, imbrica la acción en los límites espacio-temporales «aristotélicos». Prescinde del acto primero —que suele contener las premisas del enredo—<sup>7</sup> y deshecha también la subsiguiente peripecia de Lisardo cautivo para concentrarse en las andanzas realizadas en tierra de Provenza, donde acuden, por separado, de manera consecutiva y siempre ocultando la propia identidad, la prime-

---

7. Es esta una práctica comprobada del napolitano (veánse, por ejemplo, *L'infanta villana* o *El gallardo catalán*), aunque hay clamorosas excepciones: por ejemplo, para *Nelle cautele i danni*, utiliza solamente la primera jornada de *La hermosa aborrecida*.

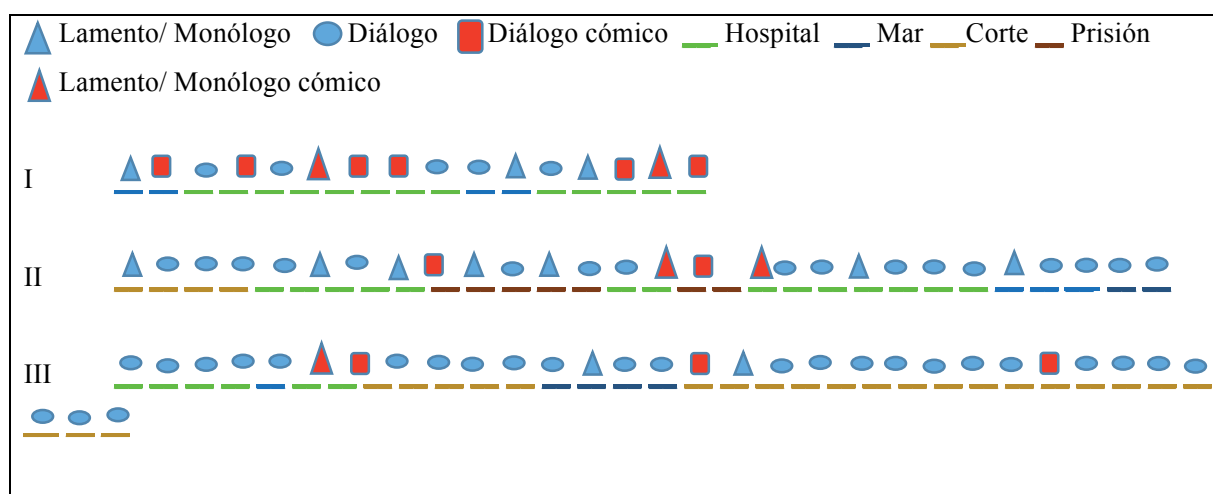
ra dama y el segundo galán (Lisardo aparecerá solamente al final del segundo acto). Por lo tanto, la distribución del enredo de *La sofferenza coronata* no se corresponde con la de su fuente, aunque se reconozca el aprovechamiento parcial del material dramático de *Los tres diamantes*. Dicho de otro modo: Celano conserva la *fabula*, montando la intriga diferentemente y centrándose en el encierro de Enrique / Arriago (I / II acto) y en la calumnia de que es objeto Lisarda / Gertrude (II / III acto).

Al reducir drásticamente los cambios escénicos y saltos temporales, la acción de *La sofferenza coronata* tiene lugar en el puerto de Provenza, del que se definen dos espacios exteriores («campana con veduta di mare» y «porto con veduta di ospedale») y dos interiores («Camera del castello con letto dentro il Domo» y «carcere con letto dentro il Domo»), y se concentra en Enrique, más que en Lisardo, contrapesando la importancia de la primera intriga frente a la segunda. Los paralelismos y antítesis ya presentes en Lope se afinan en Celano a raíz de la reducción de la materia dramática: la primera dama y el segundo galán comparten un sentimiento de amor/amistad por Lisardo, puesto a prueba durante sus peripecias; imposibilitados para revelar su identidad, ambos son falsamente acusados; su sufrimiento inunda la escena, su fortaleza y constancia los forja y, al final, los recompensa con el triunfo de la verdad, el reencuentro y el matrimonio. En ese binomio, Lisardo queda en segundo plano. No interesa su desazón, pese a que se refiera su cautiverio en la corte del Sultán de Persia. Tampoco importa su fortaleza, que en Lope se proyectaba en paralelo con la de la amada, porque es suficiente enfocar a un integrante de la pareja para dramatizar el sentimiento de ambos.

Esa configuración de la intriga tiene cierta correspondencia con el teatro contemporáneo jesuítico y escolar (cfr. Menéndez Peláez 2001), donde prima la ejemplaridad de sus protagonistas. Como indicamos anteriormente, se desconocen la ocasión, el público y los actores de esta comedia, aunque sabemos que Celano, canónigo de la catedral de Nápoles, solía escribir teatro también para el público de colegio. Esta pieza comparte con ese ámbito la ejemplaridad de las figuras y la finalidad moralizante, que se concreta en el mensaje que insta a afrontar estoicamente las tribulaciones con las cuales Dios pone a prueba al cristiano. La moraleja no solo se representa en el escenario, sino se verbaliza. Es Crispone, el *alter ego* napolitano del gracioso Crispín, quien la expresa con meridiana claridad en su intento de alentar a Gertrude a superar las adversidades —la dama, no se olvide, ha sido acusada por un galán despedido de tener un hijo ilegítimo—. Trae a colación un sermón religioso —lo que podría conside-

rarse incluso un guiño autobiográfico— para respaldar sus argumentos («No sentiamo sti juorne na predeca che deceva...»), rematando la lección con una expresión paremiológica que les insta a mantenerse fuertes —nótese el hispanismo *corazzone* (de *corazón*)— y a esperar, pues el tiempo (con las hojas que pide la cabra) pondrá todo en su sitio: «corazzone, tiempo e fronna dice la crapa» (Celano, *La sofferenza coronata*, p. 90).<sup>8</sup>

Las correspondencias entre las escenas de *La sofferenza coronata* y su fuente empiezan, por consiguiente, a partir del naufragio de Enrique / Arrigo (II, vv. 1600 y ss.) que abre la comedia italiana, mientras que los detalles útiles para dar cuerpo al conflicto (el motivo de la separación, los tres anillos del título, etc.) conformarán los parlamentos informativos de los protagonistas y los lamentos de apertura. Si tuviésemos que presentar gráficamente los tres actos en una línea segmentada, esta sería la imagen más clara de la distribución escénica de la comedia italiana.



Centrémonos en la secuencia inicial de *La sofferenza coronata* para deslindar cómo Celano acopla el enredo a la comicidad de la tradición teatral italiana. La entrada dramática del naufrago, con su tópico lamento de apertura, cede paso de inmediato a la llegada espectacular de su siervo, Astrologone. Con respecto al más comedido modelo español —el criado Roberto, quien solo se queja de ir a la zaga de un «pobre y loco amante, / sin vivir, sin descansar» (vv. 1660-1662)—, el lacayo ita-

8. Transcribimos la intervención completa más adelante para el análisis de la segunda secuencia dedicada a la columna.



liano tiene más protagonismo. Baja atropelladamente de un peñasco, despotricando sobre las estrellas contrarias. Su discurso está repleto de exclamaciones y frases en latín macarrónico; el pobre hombre está tan concentrado en soltar su perorata y comprobar que está sano, que no oye la llamada del amo y, cuando por fin lo reconoce, lo cree una sombra y, por consiguiente, aplaca su incredulidad palpándolo. El plurilingüismo y los *lazzi* «di paura» y «riconoscimento» conforman esa primera secuencia serio-festiva, que funde comicidad *in verba* y gestualidad e introduce uno de los cuatro agentes cómicos del teatro de Celano.

*Sbalza da una rupe Astrologone con un tabarro da marinaio e dirupando dica:*

ASTROLOGONE *da dentro* Tu non mi giungerai. *Cade*. O Giove, mia deità!

ARRIGO Chi è questo che qua dirupando viene?

ASTROLOGONE Ohimè! Sarò ben rovinato. È trito, è trito il proverbio «*Incidit in Scyllam*, desiderando d'evitar Cariddi».

ARRIGO Mi par che il servo mio sia questi.

ASTROLOGONE Bestialissimo di me, a che fuggire quando nella mia genitura non mi va indicato danno da cani?

ARRIGO Ed esso, ed esso. Lodato il cielo!

ASTROLOGONE Ma questa caduta dove in buon ora stava, che da me non fu preveduta?

ARRIGO Amico.

ASTROLOGONE Che sa se si fusse rotto o slogato qualche membro?

ARRIGO Amico.

ASTROLOGONE Ma tu sentiresti dolore. Puol esser che la parte offesa raffreddata ancor non sia.

ARRIGO Astrologone.

ASTROLOGONE Oltre che il non sentir dolore puol esser pessimo segno, secondo l'aforismo d'Ippocrate che dice: «Se uno in qualche parte patisse & *dolorem non sentit, laethale*».

ARRIGO Astrologone amato.

ASTROLOGONE Osserviamo, osserviamo un poco. Il piè non ha fatto motivo, ch'è la base del corpo. Le mani e le braccia stanno in robore. Vediamo, vediamo d'alzarci. O stelle plebee, fate pur ciò che volete, che il mio Giove favorevole vi saprà dar su le giunture.

ARRIGO Astrologone caro.

ASTROLOGONE Ohimé chi è là? Che nuovo malanno è questo? Ma che vedo!

ARRIGO Non altri che il tuo peregrino.

ASTROLOGONE Signore, dimmi, sei desso in carne e in ossa o pur del peregrino l'ombra?

ARRIGO Ombra non sono, Astrologone amato, ma quel tuo caro peregrino già rifiuto del mare.

ASTROLOGONE Voglio di ciò chiarirmi.

ARRIGO Toccami, se nol credi.

ASTROLOGONE Ti palpo sì, ti palpo, caro padrone e Signor mio venerando, che di già ti credevo boccone di balene e di polpesse. Io ti abbraccio e ti bacio. Come vivo ti vedo? Come salvato sei?

ARRIGO Per favore del cielo.

ASTROLOGONE Ti manca qualche cosa mentre in terra ti vedo?

ARRIGO Non altro che le forze, toltemi dal nuotare.

(I, 2; Celano, *La sofferenza coronata*, pp. 3-5)

Según los parámetros cómicos del teatro italiano, tanto *rappresentativo* como *all'improvviso*, Astrologone se corresponde a la figura del pedante o maniático. Su nombre evoca la idiosincrasia que lo caracteriza, igual que sus correligionarios Ciarleta de *L'infanta villana* (logorreico), Giansenio de *Sopra l'ingannator...* («sentenzioso») o Socrático de *Il vero consigliere* (filósofo de la corte), por citar algunos ejemplos. Connotado predominantemente por una comicidad *in verba*, Astrologone comparte la suerte de su amo, conservando además su función de desencadenante de la acción (es él quien se encarga de empeñar el anillo, poniendo en marcha los equívocos; cfr. I, 10 y 12), pero también surte la comedia de intervenciones, prevalentemente ajenas a la trama principal, a solas o en un «dúo» lúdico con Crispone, que rompen o suspenden el ritmo de las peripecias: lee la mano de Crispone (I, 8), reflexiona sobre los misterios de la astrología y descifra las estrellas (II, 17-18; 26-28, aunque en estas secuencias se conserve el nexo con el enredo; III, 8, 32) e, incluso, entona una poesía (II, 17).

Sin embargo, la figura cómica por excelencia del teatro de Celano se concreta en el criado napolitano, transposición del *gracioso* español. Cada pieza tiene su ejemplar: Sciacqua (*Sopra l'ingannator...*), Fracasso (*Nelle cautele...*), Trafica (*La forza del sangue*), Tonnone (*Il vero consigliere*), Lanzullo (*L'infanta...*), etc., y merecerían todos un análisis contrastivo pormenorizado. En *La sofferenza coronata* el gracioso español adquiere los rasgos del leal, pero simple, Crispone, orgulloso de su ciudad de origen, eje de escenas ridículas donde prima la incompreensión lingüística, promovida por el uso del vernáculo y por su ignorancia, y donde suele ser vícti-

ma de las burlas de sus compañeros de faena. En él, el dramaturgo italiano vuelca una buena dosis de ingenio, distanciándose intencionadamente de su modelo.

Como piedra de toque de la reescritura-traducción de Celano, considérense las escenas ligadas al niño expósito (vv. 2617-2767, 2916-2955), hijo ilegítimo de Lisarda y Crispín, según las difamaciones de Leonato / Ruberto. En Lope se distinguen tres movimientos que inciden en la extrañeza de Crispín (vv. 2644-2694), en la desazón de Lisarda a causa del deshonor (2695-2767) y, finalmente, en el reto que el gracioso lanza al calumniador (vv. 2916-2955).

En la primera secuencia, Celano conserva el expediente de la cédula. Sin embargo, mientras en Lope su lectura se realizaba en presencia de todos los implicados, incluida la dama desmayada, aquí se lee una primera vez sin Crispone ni Geltruda. A la sorpresa del duque se contrapone la duda de Anselmo sobre su autenticidad y la misión conferida a Ruberto de investigar el asunto. La entrada del criado, despachado expeditamente por el duque, deja la escena del “mentís” en un *tête à tête* con el traidor. En la reformulación del encuentro (el subrayado es mío), los insultos lanzados a Crispín («simple», «bellaco») se permutan en el reproche de la hipocresía y falsedad de la dama y del criado («Geltruda e Crispone, che ingannano con le loro ipocresie questa gente»), mientras que el arrebató del gracioso se desbroza de las declaraciones de honradez y, tras un escueto «me miente», se recompone en un soliloquio, a solas con el niño, que mezcla los insultos, las reflexiones sobre el inocente expósito y, finalmente, el ruego de dar con los verdaderos progenitores.

LEONATO Este niño que se echa a aquesas  
puertas echó la hospitalera desta  
casa a las de un hombre honrado  
deste pueblo; más él, que sabe que  
ella le ha parido de Crispín el  
hermano, que se hace simple, siendo  
un bellaco malicioso, a las suyas le  
vuelve, que le críe.

CRISPÍN ¿Cómo es eso? Esperad.

DUQUE ¡Notable caso!

¿Que Lisarda es tan grande pecadora,  
y este villano su rufián?

CRISPÍN Advierta,  
hermano Duque, que es un mentecato;  
que no soy yo rufián, aunque soy hombre,  
y ésta que mira no es mujer, es ángel;

ANSELMO *legge*. Questo bambino fu buttato avanti  
la porta di un onorato cittadino, ma essendosi  
saputo per certo che questo sia stato generato  
da Geltruda e Crispone, che ingannano con le  
loro ipocresie questa gente, si fa rimettere nel-  
la porta di questa casa perché allevato ne ven-  
ga da chi lo generò.

CARLO Che ascolto! Fuori di me rimango!

ANSELMO Puol essere, o Signore, che impostura  
sia di qualche invidiosa malignità.

RUBERTO A me ancora quasi mi si rende incredi-  
bile. Però si faccia qualche diligenza per rica-  
varne la verità.

CARLO Commetto a voi il farla.

RUBERTO Farò, Signore, il possibile per metterlo  
in chiaro.

y dél abajo, o dél arriba, miente  
cualquiera que diga lo contrario. [...]  
LEONATO ¡Toma, villano, el hijo que  
engendraste!  
CRISPÍN ¡Mentís, por Dios! Pero, porque no  
tiene padre ni madre, echadle acá en  
buen hora.

(vv. 2652-2666, 2679-2681; Lope de Vega,  
*Los tres diamantes*, pp. 1506-1507)

*Scena IV. Crispone e detti.*

CRISPONE Schiavo vero de Vostra Duquenzia, Sio  
fratello Duca Signor mio.

CARLO Dagli, o Ruberto, il malnato bambino e la  
schedula ancora. *Parte Carlo con Anselmo.*

RUBERTO Prendi, o villano, questo bambino e sel  
generasti con chi tu sai, sia tuo il peso, e di  
quella ipocrita di nudrirlo ed allevarlo. *Par-*  
*te Ruberto.*

CRISPONE Tu nne miente, ca io so' hommo da  
bene e no vao jettando figlie pe' li pontune. È  
sfilato. E che sacco de malanna è chisto che  
mme vene! O figliuolo mio fore peccato, e che  
farimmo? Tu non saje chi t'ha gnetato,  
manco lo saccio io, lo sa sulo lo cielo. Chisso  
dovimmo pregare, che sprubeca chi è patreto  
e chi è mammeta. Va annevinnà qual arma  
cotta nce ha fatto sto male servizio.

(III, 3-4; Celano, *La sofferenza coronata*, pp. 87-88)

La diferencia más llamativa se percibe, sin embargo, en la escena siguiente. En Lope la dama, tras recuperarse del desmayo, se entera de las nuevas por Crispín. La pregunta retórica que Lucinda expresa («¿Duermo acaso?») para subrayar su desconcierto remite implícitamente a la situación anterior y da pie a la réplica sardónica del gracioso quien la insta a despertarse («Si has dormido, / ya es tiempo de despertar»). Sucesivamente, el diálogo entremezcla la inquietud de la dama con las insolencias y consejos de Crispín, quien tacha de «bellaco» al traidor, le aconseja a su ama que tenga paciencia y, finalmente, se yergue ofendido cuando Lucinda le revela su íntima desazón: la inquietud provocada por la creencia general de que el padre de la criatura es el criado. Celano se apropia de los momentos sustanciales de la secuencia para desarrollarlos en un diálogo más amplio y rápido, donde priman, sobre todo hacia el final, los dimes y diretes. Ante la incapacidad de Crispone para contar la historia, la relectura de la cédula por parte de Geltruda permite segmentar la reacción de la dama, mientras los breves comentarios del criado se centran en razones prácticas, como la necesidad de buscar a la verdadera madre. La exclamación de asombro («Dormo, mi sogno o veglio!») de Gertrude se ciñe solo a su función enfática y tiene una contrarréplica burlesca del criado, quien apunta a que el niño está bien despierto y, además, es un machote («Che dormire? Videlo cca, ch'è no

mascolone che te chiacchiereja»). El consejo-moraleja de Crispone lo comentamos anteriormente. Baste con anotar aquí que la referencia a tener «paciencia» y valor permanece, *variatio* aparte, también en el texto italiano. En cambio, más matizada queda la réplica relativa a la impropiedad del padre-criado, diluida en las interrogaciones de Geltruda sobre cómo actuar y las respuestas paremiológicas e idiomáticas de Crispone.

LUCINDA ¿Qué es eso, Crispín amigo?  
[...] ¿Qué niño es ese?

CRISPÍN Alguno, con falso trato,  
le echó en nuestro umbral y fuese.

LUCINDA Habla, Crispín, con recato.

CRISPÍN ¿Qué diablos tengo de hablar,  
si dicen que le ha parido,  
y me le han dado a criar?

LUCINDA ¿Duermo acaso?

CRISPÍN Si has dormido,  
ya es tiempo de despertar.  
Una cédula traía,  
que, por lo menos, decía  
que es el niño de los dos.

LUCINDA ¿De mí y de ti?

CRISPÍN Sí, ¡par Dios!

LUCINDA ¡Desdichada suerte mía!

¿Oyólo el Duque?

CRISPÍN ¿Pues no?

LUCINDA ¿Y qué respondiste?

CRISPÍN Yo  
respondíle que ojalá.

LUCINDA ¡Perdido mi honor está!

¡Ya Leonato se vengó! [...]

CRISPÍN ¡Par Dios, él debe de ser  
un grandísimo bellaco!  
Verle pienso, y no vengarme,  
en una lanza o almendro.

LUCINDA Estoy por desesperarme

CRISPÍN ¿Qué hemos de hacer del engendro?

LUCINDA Matarle, amigo, o matarme.

CRISPÍN Mire, hermana, aunque me vea  
un saco de necedades,  
óigame, aunque bestia sea;  
que para prosperidades  
no es mucho que verdad sea.

GELTRUDA Fratello, che novità son queste? Che  
bambino è questo che hai tu nelle braccia?

CRISPONE No figlio da nequetate l'ha ghiettato  
mmocca sta porta.

GELTRUDA Del Duca che n'è?

CRISPONE Se nn'è ghiuto dapò che mm'ha fatto  
consegnare da ghillo mmarditto Capetano  
stra creatura.

GELTRUDA Che sarà?

CRISPONE Che sarrà? La sciorta perzecuta la nn-  
orgenzia nostra, co' la nnorgenzia de sto  
mammino e nge fa accosare da chi non sa né  
pò parlare.

GELTRUDA Come a dire?

CRISPONE Non saccio, non saccio. Povero fegliuo-  
lo e cchiù poverielle nuje.

GELTRUDA Attonita rimango.

CRISPONE Leite sta scritta che mm'ha lassate.

GELTRUDA legge Questo bambino fu buttato avan-  
ti la porta di un onorato cittadino, ma essen-  
dosi saputo per certo che questo sia stato ge-  
nerato da *Geltruda* e Crispone... Ohimé!

CRISPONE Nne mente e arcemente chi l'ha scritto.

GELTRUDA Siegua a leggere. ...che ingannano con  
le loro impocrisie questa gente (misera me!), si  
fa rimettere avanti la porta di questa casa per-  
ché allevato ne venga da chi lo generò.

CRISPONE E auzate da sso nietto.

GELTRUDA Il duca ha ciò saputo.

CRISPONE E tu piglia e no.

GELTRUDA Che mi farò? Disperata quasi mi vedo.

CRISPONE Non ce perdimmo tiempo. Chisso pec-  
cerillo non pò essere de tre o quatto juorne.  
Chiammammo tutte le mammane de sto  
pajese e facimmoncene vedere si simmo fi-  
gliate de frisco.

Para mal sin resistencia,  
 el valor es menester;  
súfrase y tenga paciencia,  
 que no hay bien como tener  
 bien segura la conciencia.  
 Dios también suele probar  
 a sus amigos así.  
 Lo que ha de hacer es callar  
 y tomar ejemplo en mí;  
 que tiempo queda de hablar.

LUCINDA ¿Cómo quieres que me cuadre  
 esta infamia? Ya el ser madre  
 sufriera, pues serlo heredo,  
mas ser tú el padre, no puedo.

CRISPÍN ¿Tan malo soy para padre?  
 Pues yo sé que por ahí,  
 cuando voy con la demanda,  
 no me desprecian así.

LUCINDA ¡Bueno mi crédito anda!  
 ¡Triste! ¿Qué será de mí?  
 Señor, si lo queréis vos,  
paciencia.

CRISPÍN No se alborote.

LUCINDA ¿Vos mi hijo?

CRISPÍN Y de los dos.  
 ¡Qué bonito es el chicote!  
 Ojo, bendígate Dios.

(vv. 2695, 2700-2717, 2731-2767; Lope de Vega,  
*Los tres diamantes*, pp. 1507-1509)

GELTRUDA Dormo, mi sogno o veglio!

CRISPONE Che dormire? Videlo cca, ch'è no mas-  
 colone che te chiacchiereja.

GELTRUDA Questa è tela orditami da Ruberto.  
 Ah, barbaro! Ah, mostro dell'umanità, e come  
 la terra ti sostiene!

CRISPONE Ah, guitto cornuto!

GELTRUDA In che ti offese questa misera donna  
 quando procurò (come doveva) di non offen-  
 der la propria onestà, che così empivamente la  
 privi della vita? Ch'è lo stesso che privarla  
 della fama e dell'onore.

CRISPONE Oh si ll'avesse cca!

GELTRUDA Cieli, che fate? Così poco vi cale la di-  
 fesa dell'innocenza? Forse a voi mancano ful-  
 mini per vendicarla?

CRISPONE Poverella! Porsi st'affritta creatura  
 racchiagne.

GELTRUDA Ma se aiutar non mi volete, fatemi  
 morire, perché più non mi confido di viver  
 così miserabile, così abbandonata, così indeg-  
 na su la terra.

CRISPONE Sorella mia, sienteme, co' tutto ca sò  
n'anemale co' lleverenzia. Non sentiemmo sti  
 juorne arreto na predeca che deceva ca co' la  
 felecetate non se dimostra la vertute, lo valo-  
 re se fa canoscere quando se commatte e ca  
 perzò lo cielo a le bote nce manna li travaglie  
 pe' provare che stommaco avimmo? Saje  
 quanno te doverrisse sciccare? Quanno avis-  
 se la coscienza lorda. Ma no essenno chesso:  
 corazzone, tiempo e fronna, dice la crapa.

GELTRUDA È vero, ma sto qui sconosciuta, foras-  
 tieria e sola, né ho chi mi difenda.

CRISPONE No, è lo cielo e nce songo io.

GELTRUDA Mi dispiace che si dica che con te lo  
generai.

CRISPONE Comme? Non so' ommo da potè fa figlie?

GELTRUDA O Dio! Chi mi consiglierà?

CRISPONE Chillo Signore che non se fa piglià de  
 chiacchiare.

GELTRUDA Chi mi protegerà.

CRISPONE La nnorgenzia vostra.

GELTRUDA Malridotta mi vede.

CRISPONE Chi la dura la vince.

GELTRUDA Soverchiata mi vedo dalle sciagure.



CRISPONE Chi ha pede de bontate sa zompare  
ogne fuosso.  
GELTRUDA Io più non mi confido.  
CRISPONE E core de potrone, core che se sconfida.  
GELTRUDA Che mi dici?  
CRISPONE Pecienza pe mmone.  
GELTRUDA Pazienza...  
CRISPONE Chessa è lo remmedio pe' tutte li male.  
GELTRUDA Il mio male...  
CRISPONE Non è desperato.  
GELTRUDA La disperazione...  
CRISPONE È ll'uneco aiuto de l'ignorante, deceva  
vavema.  
GELTRUDA Il mio sapere...  
CRISPONE Mo te deve servire.  
GELTRUDA Dico che non può giovarmi.  
CRISPONE Corazzone, sorella mia, jammoncenne  
arrecommannare a lo cielo, ca lo munno non è  
morto pe' nuje.  
GELTRUDA Non abbandonarmi.  
CRISPONE E sa che d'è, ca te voglio abbannonare?  
Vedrai questa mia quella audace e forte sco-  
cozzare la morte.

(III, 5; Celano, *La sofferenza coronata*, pp. 88-92)

En la configuración de *Los tres diamantes* la calumnia del niño tiene un peso relativo, si se compara con los demás avatares representados en escena, pues constituye la postrera aventura. Si por un lado, favorece un desenlace público —acudirán en defensa de la dama ambos galanes—; por otro, da pie a una secuencia menos marcada cómicamente que en el hipertexto, donde Crispín, «armado graciosamente», decide retar al malvado. Su aparición, ridícula si consideramos situación y vestuario, se sostiene con un discurso embellecido por referencias bíblico-literarias —se cita a dos figuras heroicas que, a pesar su aparente debilidad, salieron vencedoras (David y Judith); se hace alusión a la sabiduría de Jesús en el templo, a Susana y los viejos—, que, por el contenido, no está desprovisto de cierta seriedad.

En Celano, en cambio, la acusación movida por Ruberto es el eje de todo el tercer acto. También en este caso el criado aparece «sciocamente armato con petto, schiena, cimiero e lanciotto in mano» y expresa sus intenciones caballerescas, pero cree que está hablando a solas; desconoce que Arrigo y Lisardo lo escuchan al paño.

De esta manera ambos caballeros tienen noticia de la presencia de Geltrude y, sobre todo, de que ha sido calumniada por un bellaco; la información se confirma con el diálogo subsiguiente entre los tres. La secuencia combina la originaria función dramática (ejecutoria) con una informativa que suscribe la honestidad de la dama —por esta razón, esta no se pondrá a prueba de nuevo, como ocurre en Lope— y, a la vez, promueve una *amplificatio* cómica posterior, en la cual Crispone saca a relucir su pasado bélico y su experiencia vital para justificar la resolución de desafiar a Ruberto. En definitiva, Celano duplica la aparición ridícula del siervo y elimina de su discurso las referencias literarias en pos de un parlamento informativo (el relato del despecho) no exento de vehemencia cómico-festiva.

*Vanse todos, y entra Lucinda,  
y Crispín armado graciosamente*

*Crispone scioccamente armato con petto,  
schiena, cimiero e lanciotto in mano e detti*

LUCINDA Detente, pues.  
CRISPÍN Nuestra hermana  
no tiene que detener;  
yo he de vengalla y verter  
aquella sangre villana.  
LUCINDA ¿No eres tú quien por los dos  
tenías tanta paciencia?  
CRISPÍN Ya con esa impertinencia  
se me ha acabado, ¡par Dios!  
Como ya de su maldad  
al Duque habéis dado cuenta,  
dicen que en campo sustenta  
que es, lo que dice, verdad.  
El crédito habéis perdido,  
de suerte que nadie sale;  
pues hoy verán lo que vale  
un casto honor ofendido;  
que Dios, que a David sacó  
al campo contra un gigante,  
y a Holofernes arrogante  
una mujer sujetó;  
y quien a un niño da ciencia  
contra la madura cana  
que osó ofender a Susana,  
para tan clara sentencia,  
me dará fuerza a mí  
para matar a una bestia;  
las armas me dan molestia,

CRISPONE Mo dica zò che bole Sore Cetrola.  
LISARDO Mi par che Geltruda nomini.  
ARRIGO Ascoldiamo appresso.  
CRISPONE Me songo armato da Palladino e la vo-  
glio fa' negra co' sto Capetanio Stracciavarda,  
ARRIGO Galantuomo, dove ne vai?  
CRISPONE Oh bella cosa so' l'arme! Vago a chia-  
mare a singolar certammo un briccon, ma-  
landrin, guitto còrnuto.  
ARRIGO E perché?  
CRISPONE Per mantenerele 'n facce e 'n campo  
apierto ch'è no fauzario, no 'mpostore, no tra-  
detore, no jetta figlie pe le case 'norate.  
LISARDO E che ti muove a questo?  
CRISPONE Me move na mala 'nfammia che han-  
no dato a me ommo da bene (e creditemello)  
e a na femmena che ha fravecato de denare  
suoje sto 'spetale. Ma [sic] femmena ch'è lo  
schiecco de l'onestate, na caretativa, na mo-  
desta, na santa, che s'ha cacciato, creo io,  
chiù sango co' le desceprine che non sse cac-  
ciano tutte li varviere co' le lanzette.  
LISARDO E come ha nome?  
CRISPONE Sore Cetrola.  
ARRIGO Geltruda voi tu dire?  
CRISPONE Sì, Signore.  
LISARDO O Dio!  
ARRIGO Questa poco fa fu condotta prigioniera.

quiero echarlas por ahí,  
que Dios me dará valor.

(vv. 2916-2944; Lope de Vega,  
*Los tres diamantes*, pp. 1514-1515)

CRISPONE Presone! E che nne sapite?

ARRIGO L'abbiam noi veduto.

CRISPONE Maro mene, e che sento! Bella martora mia e addove si arredotta pe' essere tanto pontoale e tanto da bene! Ah, Capetanio los-soriuso forfantone, e chi te pò perdonare? Cielo, cielo, te nne staje? Comme puoje comportare che la bella 'nnorgenzia sia scarpesata da no puorco? Covernateve. Curre, Crispone, a fa ll'obreco tuio; e si muore, morarraie glo-lejuso pe' defennere la veretate. [...]

ARRIGO E da chi stimi tu che malignata ne venne?

CRISPONE È cchiu chiaro de lo sole. No certo Capetanio voleva, signorsì, azzoè ciammellare, saccio ca me 'ntennite, perché mme pare che site turche crestiane. E co' tte peo volea che io fosse stato lo jente venute. Sore Cetrola ll'appe a chiavà no chianiello 'n facce, e io, si no me trovava fratiello, nn'ha varria fatto scegotto. Nghierato per chesso nce ammenacciaie e nce l'ha fatta lo cornuto. Ora lassateme ire, ve voglio far vcedere no Lisbarto o no don Lo Resiello.

LISARDO Vogliamo esser con te perché non stai ben armato. [...]

CRISPONE *armato e detti*.

CRISPONE Duca, eccoti un Caaliero errante... *Si accorge di Ruberto*. Addio, fratel Chiappino. Duca, non credete a costui, benché faccia graziune, perch'egli è un forfante, mascalzone, potrone, nemmico capital di Fra' Crispone.

CARLO Or dimmi, Crispone, che chiedi?

CRISPONE Lei è Caaliero. Caaliero sono ancor io, essenno stato sett'anne sordato e avenno maneggiato cchiù d'un cavallo. Avea lasciato il munno pe' servire a lo cielo. La repotazeione che creo ca Vosta Autezza sappiegga, che forza tiene, pecche creggio che nn'abbiate assaie, mm'ha costrengiuto a riprender l'arme per difenderla contro 'sto guitto cornuto che ha cercato di stroppeggiarla pe bia de figlie fauziarie. Vengo perzò ogne muodo meliore a chiammarlo a singolar terzone perché mi provi e mi mantenghi se il *quondam* Fratello Crispone è ghiuto jettanno creature pe' li pontune.

CARLO Amico, non più. Altri fece per te le vendette. Già è convinto, già si dichiarò reo. Innocente rimane la buona Geltruda.

CRISPONE E noi?

CARLO E tu ancora.

CRISPONE Nne vorria no manefiesto.

(III, 17; Celano, *La sofferenza coronata*, pp. 108-109; III, 25; Celano, *La sofferenza coronata*, pp. 18-119)

En el cómputo de las figuras del donaire de Celano, un papel menor tiene tanto el segundo criado, más listo o más serio, representado por «Carlino, paggio de Duca», quien contribuye a los interludios como antagonista del ignorante Crispone, como el segundo paje. Las secuencias cómicas pueden considerarse un botón de muestra del ingenio dramático del dramaturgo italiano y, como se vio en la segmentación escénica (que, lamentablemente, no puede dar cuenta de la extensión de las secuencias), compensan la selección inicial del material dramático.

También en *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*, otra muestra de la recepción de *Los tres diamantes* en Italia señalada por Marchante [2006:63, 293-295] y Antonucci [2016], la dimensión cómica sobresale por su mayor grado de adecuación al nuevo entorno y, por consiguiente, de alejamiento del modelo. Se trata de un *scenario* de la colección de la Biblioteca Casanatense de Roma, *Dell'opere regie* de Ciro Monarca, conservado en el ms. 4186, folios 121-125. El código, según indicios internos (se cita una representación de *Il Medico di suo onore* en Florencia el 17 de octubre de 1642), reúne *canovacci* de la mitad del siglo XVII (cfr. Testaverde 2007: 529; Antonucci 2017), es decir, anteriores a la comedia de Celano. La fábula queda así resumida en Pandolfi [1988:V, 284]:

Aur.<sup>o</sup> figlio del Duca di Provenza è conosciuto solo come Cavaliere dai tre gigli d'oro; ama Leo. Figlia del re di Napoli e fugge con lei; due anelli, pegno del loro amore, sono causa delle complicate vicende dei due amanti e di Ort.<sup>o</sup> amico di Aur.<sup>o</sup> che alla fine sposerà Am. sorella di Aur.<sup>o</sup>.

El *dramatis personae*, la onomástica, toponimia y también la sucesión de las escenas reproducen más de cerca la fuente española. El listado de «robbe» ayuda a reconstruir la posible puesta en escena:

Abiti per gl'Infanti. / 2 anelli simili. / 4 alabarde, 4 casacche. / Villa da una parte e mostra di mare. / 2 torre. Scoglio di mare da mettere e cavare. / 2 aquile, velo d'oro, doi abiti da pellegrino. / Vesta da turco da vestir la Soldana. / 4 vestite da turco, un tape-to. / 4 cuscini, abito da schiavo. / Bacil d'argento. / Baston da generale, trombe e tamburi. / 2 abiti rossi, da vestir la corte del Duca di Provenza. / Prigione in scena, catene da legare. / Ospedale da una parte. / Palazzo per il re. Palazzo per il Duca. / 4 camiscie per li ospedalieri. / Due bastoni da bastonare. / Un amo da pescare.<sup>9</sup>

Quedan definidos por la escenografía y el vestuario los principales espacios escénicos: las cortes de Nápoles, del Sultán y de Provenza, y el Hospital. El planteamiento amoroso-caballeresco sigue en primer plano: los amigos hacen «cerimonie» para exteriorizar su nobleza y amistad, los amantes dan muestras de su constancia en amor, mientras los objetos (el águila, los anillos, el anzuelo, etc.) y otros recursos (el sueño premonitorio) crean los imprevistos y los equívocos.

Las discrepancias se localizan, como era de esperar, en los *servitori* Buffetto, el correspondiente italiano de Crispín, y el rústico Bertolino, amante del campo y la aldea. Este último debía interpretarlo un actor con ciertas dotes cantoras pues en el primer acto va «cantando sopra i gusti della villa» (f. 122v), mientras que en el segundo parodia el lamento de despedida.

ENRICO sopra l'amicizia, in questo

Bertolino di dentro cantando, poi fuori. Enrico li domanda se ha veduto passare un Cavaliere con una dama; lui che ha visto uno che aveva tre gigli d'oro per impresa, che seguitava un'aquila che volava verso il mare; s'accorge esser quello il cavaliere, persuade Bertolino ad andar con lui; Bertolino fa difficoltà; lui li propone avanti gl'onori della Corte e volerlo far gentiluomo; al fine Bertolino, mosso da tante promesse, si risolve d'andar, purché ritorni per vedere la sua morosa e con lazi partono dicendo Bertolino «A Dio, capre; a Dio, capanne; a Dio, asini che m'ascoltate...» (ff. 122v-123r)

También podemos imaginar, a pesar de la vaguedad descriptiva, sus *lazzi* después del naufragio («suoi lazzi essere le contentezze della Corte»), al salir de prisión («Bertolino suoi lazzi») y, finalmente, los «lazzi di riconoscimento» del desenlace.

Deuteragonista cómico de Bertolino es Buffetto, *alter ego* del español Crispín, quien parece menos presente en la descripción del entramado escénico. En el pri-

9. Trascibimos el texto modernizando grafía y puntuación.

mer acto, entrega con *lazzi* el anillo al *cavaliere* y lo informa de la cita nocturna; presenciara el encuentro y, a partir de este momento, sera el acompañante de Leonora, ambos disfrazados de «pellegrini». No hay rastro de sus interludios como enfermero o como valedor de su ama dispuesto a defenderla en campo abierto. En cambio, protagoniza el enfrentamiento con el «Ospidaliero», el equivalente del traidor, elaborado *all'impronto* entre porrazos y jeringuillas.

OSPIDALIERO dall'ospedale scuopre a

LEONORA da pellegrina l'amor che li porta; lei ricusa, in questo

BUFFETTO dall'ospedale da pellegrino dice lei «O mio fratello, costui si scuopre innamorato di me»; Buffetto lo riprende, lui non voler riprensioni, Buffetto lo bastona; Ospidaliero chiama

Ospidaliero chiama

OSPIDALIERI, loro lo bastonano; lui piglia il schizzetto, glielo schizza in faccia e con rumori finisce l'atto. (f. 124r-v)

Reanudando el análisis de *La sofferenza coronata*, esta no tiene conexión evidente con la reelaboración de los cómicos *dell'Arte*, aunque en ambas la adecuación (e innovación) dramática se concentre en las figuras del donaire (en el *scenario*, los *zanni*; en Celano, el napolitano y el pedante-maniático) y en los momentos cómicos. Comparada con el *scenario*, la comedia del napolitano presenta un mayor grado de distanciamiento de su fuente, de des-composición y re-composición, y, sobre todo, se apoya en presupuestos estéticos diferentes. Sin lugar a duda, la verosimilitud es el factor primordial de ese cambio. Marchante [2003:322] consideraba a Celano un «caso límite» entre los dramaturgos que se inspiraron en Lope, por su atención a algunos preceptos aristotélicos:

Gli stravolgimenti totali dell'ordine scenico che così difficile rendono il riconoscimento delle fonti lopesche in Celano non è affatto casuale, ma è in funzione del suo sforzo per ridurre tutto questo materiale a un'unità di tempo. Stempera, lima, aggiunge, sempre in funzione di questo precetto totalmente alieno dalla sua fonte. Il suo modo di fare è un caso limite.

Unidad de tiempo y también de lugar mueven la reconstrucción dramática de Celano. A ello se une la finalidad moral o educativa, que incluso los títulos programáticos delatan. Es lo que ocurre en esta ocasión: *La sofferenza coronata* concreta



el contraste entre dos extremos, uno negativo y otro positivo. Por un lado, parece anunciar la recompensa por los avatares sufridos, que coronará el sufrimiento padecido con un merecido galardón; por otro, el participio pasado adjetivo *coronata* remite al rango de sus protagonistas, de estirpe real. Es ostensible el mensaje moral que, en otras comedias se declara a través de expresiones proverbiales (*Chi tutto vuol tutto perde*, *Sopra l'ingannator cade l'inganno*, *Il vero consigliere del suo proprio male*, etc.), así como el artificio retórico con el cual suele construir los rótulos, sea este el oxímoron o el quiasmo (piénsese en *Gli inganni fedeli*, *I disonori che onorano*, *L'infanta villana*, *Nelle cautele i danni*, *Negli sdegni gli amori*).

En esta óptica, Celano, amén de condescender con los gustos de la ciudad vi-reinal, encuentra en el patrimonio teatral español una mina de situaciones, con las que poner a prueba a sus nobles protagonistas, promotores (y receptores) del mensaje educativo. De ahí, la sistematicidad de su reescritura, que destripa los alambicados enredos españoles para contextualizarlos principalmente en un ambiente agreste o marino —lugar tópico para aventuras y encuentros, además de escenario frecuente de sus comedias—, simplificándolos y compensándolos por medio de nuevas escenas hasta crear un producto similar en forma y contenido, que si no innova el género, contribuye a su fortuna. Esta repetitividad de los enredos y de la configuración cómica no debería llevarnos a desestimar el valor histórico del teatro de Celano ni a tachar apriorísticamente de servil su operación dramatúrgica. Los indicios confirman la atención del autor por una preceptiva dramática tradicional donde prima el *delectare docendo*, pese a que no tengamos constancia de una expresa declaración de intenciones. No obstante, unas tácitas directrices poéticas moldean su técnica de reelaboración y, por lo tanto, deberían calibrarse para reconstruir cómo esta evoluciona y cómo sus obras dramáticas influyen en el contexto teatral, napolitano y nacional, a caballo entre los siglos XVII y XVIII. *La sofferenza coronata* comparte con otras comedias procedimientos, figuras, situaciones, recursos lingüísticos y, probablemente, estilo; como las demás, fue un producto de consumo, que satisfacía una determinada demanda, y sabemos que funcionó. Abordar su estudio sistemático y deslindar el valor de ese legado es un cometido ya ineludible.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en el siglo XVII?», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 83-96.
- ANTONUCCI, Fausta, «Lope de Vega y los *scenari* de la *Commedia dell'Arte*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 34-53.
- [CELANO, Carlo] CALCOLONA, Ettore, *La sofferenza coronata*, Michele Luigi Muzio, Nápoles, 1719.
- GALLO, Antonella, «Conflitti di lingue e di culture nella pianura di Granata: *La hermosura aborrecida* di Lope de Vega e *Nelle cautele i danni* di Carlo Celano», en *Il viaggio della traduzione*, ed. M.G. Profeti, Universidad de Florencia, Florencia, 2006, pp. 103-120.
- MAGNANI, Serena, «El teatro *alla spagnola* de Carlo Celano: *Negli sdegni gli amori, ovvero La Carboniera*», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, eds. G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde, TC/12-Universidad de Valladolid, Olmedo-Valladolid, 2015, pp. 473-481.
- MARCELLO, Elena E., «Carlo Celano e Rojas Zorrilla. Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia, opera regia tratta da *Obligados y ofendidos*», *Studi secenteschi*, LI (2010) pp. 199-229.
- MARCELLO, Elena E., «Ispirazioni iberiche e istanze innovatrici nel teatro di Carlo Celano», *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia / El Mediodía italiano: reflejos e imágenes culturales del Sur de Italia (XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Córdoba, 9-11 ottobre 2014)*, eds. C. Blanco Valdés *et al.*, Franco Cesati, Florencia, 2016, I, pp. 241-247.
- MARCELLO, Elena E., «I modelli drammatici auriseculares di Carlo Celano: da Lope a Solís», ponencia presentada en el Convegno *Napoli e la cultura teatrale ispanica*, Griso-II Universidad de Nápoles-Fondazione Pietà de' Turchini-Centro di Musica antica-Instituto Cervantes, Nápoles, 3-5 de diciembre de 2015, en prensa.
- MARCHANTE [MORALEJO], Carmen, «C. Celano e A. Belvedere rifacitori di *Amparar el enemigo* di Antonio de Solís: dentro e contro il gusto spagnoleggiante», en *Scrittori «contro»: Modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Convegno di Roma (15-16 marzo 1995)*, Bulzoni, Roma, 1996, I, pp. 81-94.

- MARCHANTE [Moralejo], Carmen, «El “Capitano” Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope», *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003: «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*), pp. 459-468; ahora reelaborado en Marchante [2006:187-197].
- MARCHANTE [Moralejo], Carmen, *Traducciones, adaptaciones, scenari, de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2006.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000)*, eds. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2001, pp. 33-76.
- PANDOLFI, Vito, ed., *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Le Lettere, Florencia, 1988, I-VI.
- PERRUCCI, Andrea, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699)/ Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, ed. bilingüe F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, y T.F. Hech, The Scarecrow Press, Inc., Lanham (Maryland)-Toronto-Plymouth (UK), 2008.
- RUSSO, Francesco, «Riscoprire Carlo Celano. Proposta per una bibliografia», en *Bibliologia e critica dantesca: saggi dedicati a Vincenzo Esposito*, ed. V. De Gregorio, Longo, Rávena, 1997, vol. I, pp. 187-206.
- SANESI, Ireneo, *La commedia*, Florencia, Vallardi, 1911-1935, 2 vols.
- STRAZZULLO, Franco, «Carlo Celano descrittore di Napoli sulla fine del '600», en *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Giannini, Nápoles, 1995, pp. 39-63.
- TESTAVERDE, Anna Maria, *I canovacci della commedia dell'arte*, Einaudi, Turín, 2007.
- TRECCA, Simone, «Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da *La fuerza lastimosa* a *Il vero consigliere del suo proprio male*», en *La Comedia nueva spagnola e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, eds. F. Antonucci y A. Tedesco, Olschki, Florencia, 2016, pp. 281-295.
- VAIOPOULOS, Katerina, *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e La Zingaretta*, Ali-nea, Florencia, 2003.
- VAIOPOULOS, Katerina, «*No hay ser padre siendo rey* di Rojas Zorrilla», en *Il viaggio della traduzione (Convegno. Firenze, 13-16 giugno 2006)*, ed. M.G. Profeti, Universidad de Florencia, Florencia, 2007, pp. 121-137.

VEGA CARPIO, Lope de, *Los tres diamantes*, ed. M.I. Toro Pascua, en *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, coords. S. Iriso Ariz y J.E. Laplana Gil, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1998, pp. 1403-1525.